

Viejos edificios, nuevos museos

Es un recurso ya tradicional el de entender que los edificios antiguos podían resolver su permanencia en el tiempo a través del uso de Museo, un uso capaz de ayudar a su conservación, a no desaparecer, en definitiva, o, cuando menos, a no quedar abandonados o degradados con otro uso que tergiversara sus mejores valores. La creencia sensata, muy extendida, de que tan sólo el ser usados conserva los edificios, y de que un uso cultural no necesita destruir o alterar sus valores, ha hecho abusar de esta idea de edificio antiguo como museo. Pero decimos todo esto desde el punto de vista de la conservación de los viejos edificios, y no desde el punto de vista museístico.

Aunque desde este último punto de vista, el que nos interesa en un principio, la idea es aún más vieja. La fundación o reforma de instituciones de Museo ha posado su vista con frecuencia en los edificios del pasado. Tanto la buena localización de los edificios antiguos en los centros urbanos como sus características artísticas e históricas propias han hecho que éstos se entendieran, de modo ya tradicional, como posibles contenedores de instituciones museísticas.

Es lógica y deseable la existencia de los Museos-Palacio, o de los Museos-Convento, u otros tipos similares: un Palacio, una Casa Señorial, o un Convento, por ejemplo, con las obras de arte que contienen, y/o con colecciones artísticas nuevas se convierten, al perder su uso y casi directamente, en un Museo, entendido como tal

para que la herencia cultural que significa y contiene permanezca. En todos los países de Europa, en todo el mundo, hay Museos de este tipo; es decir, donde ambos puntos de vista, el de conservación de un edificio y el de la fundación de un Museo, se confunden, teniendo ambas ideas el mismo origen y no prevaleciendo una sobre la otra.

Los palacios, las casas señoriales, los conventos, etc., convertidos, casi únicamente con su propio equipo, en Museos. Tal la relación más lógica, menos traumática, entre viejo edificio y nuevo museo, identificándose ambas cuestiones. Pero también un tema del que puede abusarse con facilidad al intentar aplicarlo como sistema de salvaguarda de los edificios e instituciones del pasado. Museos de sí mismos, en el que edificio y contenido alcanzan una identidad, representan también la dificultad, y la duda, del alcance que ha de tener la custodia de los bienes culturales del pasado.

Por eso creo que, si en esta dialéctica, de lo que se trata es de salvar el edificio, la idea de convertirlo para ello en un Museo sin que su propia dotación así lo sugiera, debe abandonarse. Incluso la idea más amplia de los usos culturales como modo de permanencia de los viejos edificios debe de restringirse, proponiendo para ellos, si no pueden tener condición de monumentos «muertos», otro tipo de usos. Si la sociedad contemporánea debe de conservar la mayoría de los edificios que tiene catalogados como valiosos ha de darles



nuevos usos que no sean culturales, o convertirlos en edificios abandonados o semi-abandonados, yermos y museos de sí mismos, lo que no evita inversiones públicas, conservación y custodia.

Cuando esto no tenga sentido habría que tener el valor de no protegerlos, de someterlos sin más al juego social. Pues la alternativa es ya únicamente transformarlos, haciéndoles partícipes de otros usos y de la cultura arquitectónica media de su tiempo. La transformación y el cambio de uso fue el destino tradicional que se les daba antiguamente a los edificios del pasado, y si antes se tenía de la transformación cualificada una visión negativa hoy nos parece, por el contrario, un tipo de operación arquitectónica del más alto interés. Claro es que, como en el pasado -cuando los conventos pasaron a ser cuarteles, hospitales o colegios, o los palacios ministerios- la transformación puede ser no cualificada. Hay que procurar que esto no ocurra, pero la vida, para existir, sólo puede aceptar el riesgo.

El caso es que no debe contemplarse la posibilidad museística como solución general de conservación de los edificios antiguos, debiendo de quedar cerrado este punto de vista.

El punto de vista contrario se produce cuando el edificio es buscado, o encontrado, por su propia capacidad para ser Museo, siempre en cuanto se trata de un objeto de valor cultural en sí, y ya sea porque se identifica con él una institución, o porque tiene una cierta fuerza de sugerencia como contenedor «ideal» de un Museo. Al arquitecto proyectista se le plantea entonces la transformación, del tipo que sea, como reto inevitable.

Los problemas arquitectónicos que se plantean al acometer una tal cuestión son de unas características específicas que impiden cualquier condición de generalidad al respecto, no pudiéndose decir así nada que no sea una serie de criterios poco precisos.

No intentaré, pues, sistematizar una cuestión que sería tan amplia como la misma arquitectura, y ya en un libro reciente sobre importantes transformaciones de edificios antiguos (*) he preferido acudir más al análisis de casos concretos que a establecer una especie de teoría,

aunque ideas en torno a ésta no se ahorren. A dicha publicación remito, en todo caso, para poder ampliar el tema.

Comentaremos, pues, algunos casos que podrían existir, o que existen, y que resultan especialmente significativos. Comenzaré por aquellos edificios de primer orden artístico y civil que, por dichas cualidades, son deseados por una institución, también de primer orden, sirviendo de apoyo por su jerarquía y lugar a la idea de museo. Es decir, edificios como el Museo del Prado, o los Museos Capitolinos, en Roma, si se quiere otro ejemplo no español. Es decir, edificios de primera importancia en la historia de la arquitectura, internacional o nacional, que, ya de antiguo, o modernamente, han sido adaptados a Museos, o que sería lógico que lo fueran.

Se produce en estos casos una necesidad de especial cuidado en la adaptación proyectual que el edificio precise, y ya el propio uso museístico se supone lo suficientemente adecuado para que la transformación arquitectónica sea tanto delicada como fiel a las características del edificio original, poniéndolas incluso en mayor relieve. Se diría que entre contenedor y contenido debería aparecer, finalmente, una total armonía. Y no tanto basada ésta el que el hecho del Museo respetara escrupulosamente lo existente cuanto en ser capaz de favorecerlo en su propio sentido. El respeto hacia la intención arquitectónica del edificio excluye así contribuciones arquitectónicas personales o independientes, al menos a gran escala, impidiendo la modificación de los principios arquitectónicos del edificio, definidores en suma de sus valores.

El Palacio de Carlos I en la Alhambra de Granada como posible Museo Completo

Un buen ejemplo de arquitectura concreta puede ser el Palacio de Carlos I en la Alhambra, ocupado parcialmente por dos Museos, y que puede ser imaginado formando un único museo total que diera entrada de los viejos palacios reales. Este es un caso verdaderamente exacto de edificio de alta cultura arquitectónica y primera importancia capaz de representar con grandes cualidades a una institución muse-

ística. En un edificio como este la instalación tiene que estar, en cuanto a los problemas formales, a su servicio, pero al tiempo su condición arquitectónica particular y precisa nos ofrece aquellas reglas con las que podemos interpretar, aquellas pautas para poder operar en él.

Siendo más explícito: el Palacio de Carlos I se dispone según una geometría muy particular, geometría que atiende y alcanza un gran significado en cuanto a los espacios exteriores, considerando como estos tanto al propio patio como a los realmente externos afectados por las fachadas, o, incluso la propia Alhambra. Desde la atención y el tránsito entre estos espacios se explica la geometría del edificio. Internamente, sin embargo, el Palacio es una sucesión de locales que establecen una dialéctica bastante libre con la concepción formal que el palacio tiene y que está tan presente en sus imágenes. Así, la posibilidad de uso del edificio es bastante más disponible de lo que la planta, en un primer vistazo, pudiera parecer.

Esto es, que, por un lado, un proyecto museístico para el palacio exigiría del arquitecto no pedir a este ningún sacrificio, por pequeño que fuere, absolutamente ninguno. Es más: cualquier proyecto de instalación, museístico o no, debería resolver además aquellos problemas que en el palacio continúan pendientes, como son las relaciones entre Palacio y Alhambra, no resueltas del todo, corrigiendo y mejorando las conexiones más forzadas o ejecutando las que no llegaron a realizarse. La instalación de un Museo en un edificio como éste no sólo no debe alterar su naturaleza formal originaria, sino que debe contribuir a completar su perfección, incluso corrigiendo algún problema no resuelto en un principio. Pero, por otro lado, la utilización de su interior no tiene por qué limitarse ante la libertad de disposición que, en tantos aspectos el edificio permite.

El respeto al carácter del edificio limita sin embargo dicha libertad, tanto en lo figurativo como en lo material o en lo conceptual. Si hay, por ejemplo que instalar un tipo de aire acondicionado que exija aparatosas operaciones de cajeados, ocultaciones, reformas en muros, etc.; si es preciso sellar los balcones por problemas de acondicionamiento, etc., se diría que empiezan

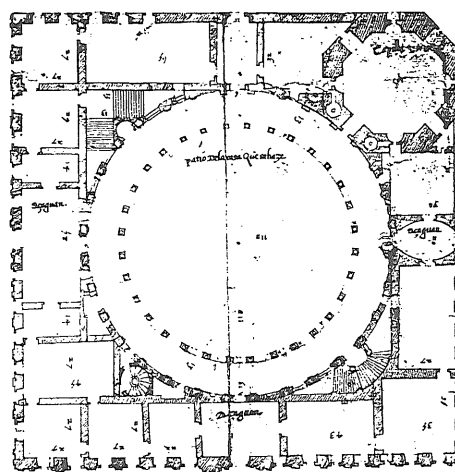
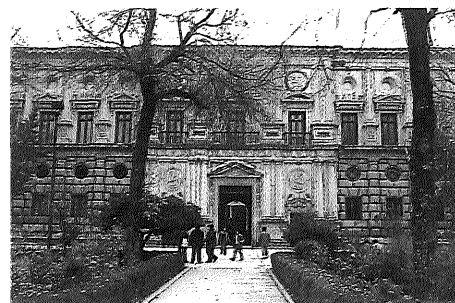
a rozarse temas inadmisibles, a entrar en sacrificios que el edificio no admite.

Si me dejara llevar por mis propias apreciaciones, diría que el edificio, de instalarse hoy como un Museo general y sistemático, debería parecerse a los museos ya viejos, decimonónicos, que acumulaban con cierto orden las piezas o las obras de arte, y que completaban el palacio, o lo adaptaban, de un modo natural: sin que un visitante muy interesado en cuestiones arquitectónicas sintiera ni la distancia ni la cercanía entre instalación y palacio. Con esa naturalidad con que se hicieron los museos capitolinos en Roma, o, incluso, con la misma naturalidad como está el Museo que el propio Palacio tiene hoy.

No cabe duda, por otro lado, que cualquier sistematización museística de un edificio de este tipo no puede olvidar tampoco algo que poco tiene que ver con el hecho del Museo, y es la ocasión para mejorar sus relaciones con el entorno, o los problemas urbanos y de contexto que el edificio pueda arrastrar.

Sería necesario advertir, igualmente, cuanto un proyecto de este tipo no debería exigir esfuerzos estilísticos especiales de planteamiento; esto es, esfuerzos que no fueran el de perseguir una gran calidad. Una clara intención de cercanía al edificio, de la naturalidad antes aludida, esto es, sin que aparezcan confusiones con la arquitectura renacentista, ni sentirse tampoco obligados a seguir la tradición moderna del contraste, de la declaración de diferencia. Una posición cautelosa y matizada, no convencional, a base de elementos muy ligados al mobiliario y a las instalaciones, actuando como un restaurador en las demás cuestiones.

Diría, por último, que para que un edificio de este tipo pudiera someterse a una transformación profunda habría que encontrar una ocasión que cumpliera dos condiciones: en primer lugar, que la exigencia no fuera sólo museística, sino institucional. Algo ocurre, no arquitectónico, de tal importancia que solicita la transformación del edificio. En el caso de Granada sería muy difícil de imaginar. En segundo lugar sería necesario que la calidad de la transformación garantizara un resultado mejor que el heredado, lo que supone, en definitiva, resolver problemas formales



Palacio de Carlos I. Alhambra de Granada.

Planta. Detalle del plano de Machuca. Conservado en el Archivo del Palacio. Patrimonio Nacional.



que en el edificio hubieran quedado pendientes. Salvo los dichos de mejor conexión con la Alhambra, tampoco parece éste el caso del Palacio, cuyo ejemplo considero ya desarrollado a los efectos que ahora importan.

El caso del Museo del Prado en Madrid

Otro ejemplo, en este caso completamente real y muy significativo en España, es el del Museo del Prado de Madrid, en el que sí se han producido una serie de transformaciones para un uso museístico sistemático y completo. Se trata también de un caso de arquitectura de gran valor, tal vez la mejor obra del neoclásico español y una de las más importantes del mundo, aunque sea no muy conocida internacionalmente.

Al no llegar a acabarse en tiempos de Villanueva, su autor, y haber sido concebido para Museo de Ciencias Naturales, su dedicación a albergar la creciente colección real de pintura supone de hecho la necesidad de una adaptación, o, al menos, los hechos así lo han demostrado.

El edificio de Villanueva nace con la abstracción que a los edificios de Museo daba la arquitectura ilustrada, y con una concepción especialmente avanzada. Compuesto en forma lineal mediante la unión de elementos diversos (villa o rotonda - pabellón de galería - basílica - pabellón de galería - palacete) es un edificio exento, esto es, que abandona el viejo esquema de composición por claustros que caracterizaba la tradición medieval y clásica europea.

El edificio inaugura en España la «composición por Elementos», haciéndolo en un modo singular en cuanto tales elementos quedan identificados muchas veces como tipos completos. Como está en un terreno en ladera, ambas plantas serán acusadamente independientes, dándole a la inferior la condición simétrica a través de la entrada central, y a la superior la condición longitudinal que queda servida por el acceso extremo.

Su presencia sobre el Paseo del Prado caracteriza y cualifica el espacio urbano, y es ésta la única cualidad que no ha sido traicionada a lo largo del tiempo, esto es, cuando el hecho de alojar la colección real y convertirse en la Pinacoteca mejor del

mundo le llevará a sufrir continuas reformas y adaptaciones.

Puede señalarse como aspecto más grave de la traición sufrida por el edificio a través de sus reformas el hecho de haber convertido las galerías principales en unas crujías de pabellones en torno a patios, debido el deseo de obtener más salas, y habiendo eliminado así la condición modernizada y abierta que caracterizaba el proyecto de Villanueva.

Por otro lado se destruyó su relación original con el terreno, dejándolo como edificio en trinchera y eliminando la media ladera que daba acceso directo a la planta alta. La independencia entre las dos plantas quedó así alterada, y la no finalización de la «basílica» central, o gran salón, eliminó precisamente el espacio pensado para relacionarlas.

La «basílica», al menos en lo que tenía de espacio doble, existe durante el Siglo XIX, y la instalación de las pinturas, muy sencilla, tenía su atractivo. Luego se hace un suelo, creando la Sala de arriba, donde tanto tiempo estuvo Velázquez. La instalación contemporánea de un Salón de Actos en la planta baja de la basílica, aunque hecho en una correcta arquitectura, consolida la desaparición del lugar original.

Estas reformas ocurren hasta la época anterior a la guerra civil, si bien se continúa en la época contemporánea con las instalaciones modernas, al socaire de las cuales se va alterando la naturaleza incluso constructiva del edificio, socavando sus fábricas con múltiples cajeados, y convirtiéndolo poco a poco en un edificio casi falso, del que tan sólo quedan sus fachadas, y no todas.

Pero, ¿podría pensarse, en contra de mi argumentación, que la existencia de la colección real de pinturas era precisamente esa razón muy importante que admitíamos como la creadora de una necesidad de transformación incluso en un edificio de primer orden? Tal vez, pero ello, como también habíamos dicho, no debería ser disculpa para transformaciones no cualificadas.

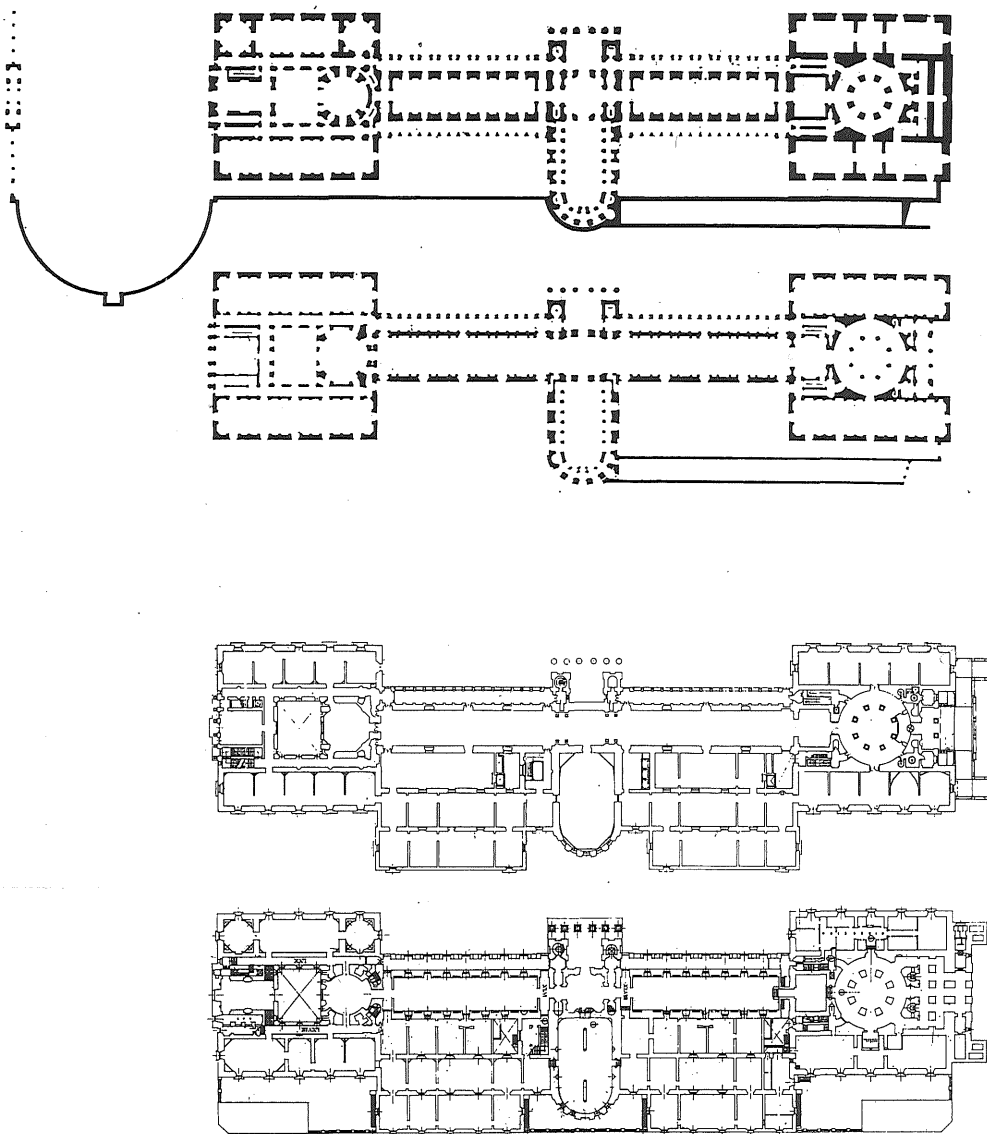
La magnífica fachada del Museo y su colocación urbana presta la imagen a la institución museística. La impresionante colección del Prado debe también algo de su prestigio, de su reconocimiento, a esta

imagen ajena. La colección de pintura, sin embargo, se ha servido del edificio para sus propias razones, tantas veces erróneas, por otro lado, y ha consumido, ha fagocitado el edificio, del que queda sólo casi su fachada.

No sé si España ha sido y es un país tan limitado, en el que no cupieron, o no caben, mayores lujos, ya que hubiera sido tan sólo un problema de tamaño. Yo imagino lo mejor de la colección en el edificio de Villanueva, exento, abierto, mucho más atractivo con la cuarta, la décima parte de los cuadros. Al lado ya se ocupó el Casón, y está también el viejo Museo del Ejército, que en unos años quedará vacío, y que fue, como el Casón, parte del Palacio del Retiro, para donde nació la colección real. Muy cerca está el Hospital General, hoy Centro de Arte Reina Sofía, gran posible contenedor de cuadros sin mayores problemas, o el Palacio de Villahermosa, primero destino a ampliación del Prado y hoy destinado a otra operación distinta, asimismo museística.

Reconocer que la colección Real puede estropear, por su importancia, un edificio de primer orden, es una contradicción que pone en duda incluso lo fundado de cualquier conocimiento pictórico. ¿Enorme sensibilidad para la pintura y ninguna para la arquitectura? Tal cuestión sería un caso de grave esquizofrenia cultural, si no fuera en realidad, o además, simple ignorancia y manifestación de la cultura unidimensional de la sociedad contemporánea, que sigue así la tradición en momentos en que la democracia y el crecimiento económico permitirían otra cosa. Creo que la sociedad española ha sido a lo largo de los siglos XIX y XX tan ignorante como precaria, al menos en lo que hace a las razones de este caso, quedando incluidos en la acusación la inmensa mayoría de los arquitectos que intervinieron desde la finalización del edificio hasta el final del franquismo. Puede decirse que, desde Villanueva, que superaba con mucho la cultura profesional y social de su entorno, los arquitectos se acomodaron luego, perfectamente, a la sociedad.

El caso del Museo del Prado es así el de un enorme fracaso histórico. La fastuosa colección de pintura del Prado ha hecho que el mejor edificio neoclásico de España



Museo del Prado. Plantas del Proyecto de Juan de Villanueva.

Museo del Prado. Planta alta actual.

Museo del Prado. Planta baja actual.

se conserve tan sólo en cuanto a su imagen principal exterior. Como expolio y como engaño es verdaderamente pasmoso.

Los interesantes esfuerzos de algunos arquitectos aislados y, concretamente de los más recientes, han sido necesariamente puntuales y no pueden paliar ahora lo que ya está consumado. Si España sale algún día de su ignorancia y de su precariedad debería reconstruir el Prado de Villanueva, tanto en favor de la Arquitectura como de la Pintura. Lo considero un reto. Un reto que pudiera ser cumplido al menos en cuanto a los arquitectos mejores, que no tienen ahora, como institución cultural y por fortuna, ninguna comunidad de criterios con la representación más mediocre de la cultura social. Pienso que la generalidad de las gentes que les interesan estas cuestiones agradecerían algún programa ambicioso, culto, de este tipo.

El Hospital General de Madrid Versus Centro de Arte Reina Sofía

El Hospital General de Madrid en Atocha, edificio dieciochesco, proyectado ya para Hospital, y que permaneció inacabado, era una construcción vacante cuando en el franquismo tardío, un Director General de Bellas Artes ilustrado, Pérez Villanueva (que pertenecía a un sector no franquista -el viejo grupo de Revista de Occidente- y cuyo nombramiento representaba una «apertura» cultural del régimen) propone destinarlo a ampliación del Prado o del Palacio de Bibliotecas y Museos.

La operación se enuncia como de alto interés, y es entonces, desde luego, una ráfaga de aire fresco en la rarificada atmósfera oficial del final del franquismo. Se trataba de potenciar hasta Atocha, y con la ayuda del edificio hospitalario, el gran eje cultural metropolitano que se forma en el Paseo del Prado con el Museo-Jardín Botánico-Observatorio Astronómico-etc., y que procede de la magnífica urbanización del Paseo que promueve Carlos III.

Con la reocupación cultural del Hospital se conseguía valorar este punto tan difícil de la ciudad, la glorieta de Atocha, donde el «tridente» barroco de las Delicias, también dieciochesco, y la presencia de importantes edificios no habían conseguido que la ciudad no se degradara brus-

camente en este punto, pasando del valor metropolitano más alto, el Paseo del Prado, a la situación periférica, siempre pendiente y degradada, de la Glorieta y sus alrededores. La vieja condición de «barrios bajos» de la parte antigua de la ciudad en esa zona se mantiene, afectando negativamente a los barrios de clase media instalados en torno al «tridente».

Rescatar el Hospital significaba extender el efecto metropolitano a esta zona de la ciudad, apoyándose en otras presencias, como la propia estación de Atocha, el Ministerio de Fomento, o el Museo Etnográfico, y la calidad de algunos edificios particulares.

Desde el punto de vista museístico la situación es igualmente halagüeña: un edificio de gran capacidad, de cierta importancia cultural y de atractiva arquitectura, de la misma época que el Prado, y cuya condición hospitalaria hace que su disposición sea una sistemática de pabellones formando un claustro y compuestos por plantas formadas por salas abovedadas, generalmente de gran luz. Un contenedor museístico, en principio ideal, con una arquitectura suficientemente buena, pero no tanto como para que no pueda ser alterada y transformada lo necesario para su nueva función. El Prado podía ampliarse, por ejemplo, liberando al edificio de Villanueva y preparándolo para que, en su esplendor arquitectónico, exhibiera una parte muy importante de la colección. Pero esta idea magnífica que, creo recordar que fue enunciada en aquellos momentos primeros, nunca se tomó en serio, y la política oficial en torno al nuevo edificio cultural fue siempre absolutamente errática.

Pero, a la dificultad en definir el uso concreto del edificio, se suman los problemas reales del mismo, capaces en gran modo de poner en duda la aparente perfección del planteamiento antes enunciado. Pues estos edificios, digamos, intermedios, en el sentido de que son menos cualificados y, por lo tanto, dejan al arquitecto, al menos en teoría, un grado mucho mayor de libertad, son un arma de doble filo, pues esta misma condición intermedia, ambigua, es un verdadero lastre para el proyectista. Los valores del edificio se ofrecen dudosos, ambiguos, sin llegar a

*Planta del Hospital General de Madrid.
Se ejecuta tan sólo el patio grande y las crujiás
que lo rodean.*

existir razones claras para respetarlos o para alterarlos.

El Hospital provincial, de los arquitectos Hermosilla y Sabatini, no es una fábrica planteada con el sentido de modernidad del Prado de Villanueva, sino que compatibiliza la vieja tradición claustral con las disposiciones hospitalarias. Su parte principal, que ofrecía la fachada al Paseo del Prado, no se construye, quedando así mal colocado al dar a la Glorieta de Atocha de una forma lateral y esviada, y ofreciendo así un volumen urbano sin atractivo alguno. El uso de Hospital, mantenido hasta los años 50, añadió con el tiempo reformas poco deseables y le confirió la imagen institucional del lugar del dolor, de la tristeza.

La posibilidad de ser un almacén sistemático, con generosidad de luces libres y dimensiones grandes en sus naves le confiere sus mayores cualidades, a las que hay que añadir el atractivo de su patio. El Museo-Almacén parecía ser su destino más lógico, sin que ésta o casi cualquier otra lógica pareciera contagiar nunca a las instancias oficiales.

El prof. Fernández Alba se encargó hace ya bastantes años del tema con una doble hipoteca que superar. En primer lugar, la de la repetida indefinición de la política oficial que le llevará a él mismo a constituirse en planificador de un nuevo Palacio de Museos. Museos dispersos y mal instalados, o sin instalar, como el de Reproducciones Artísticas, el del Pueblo Español (que fundó Caro Baroja), o el Nacional de Arquitectura, con sede en la Escuela de Madrid, pero no nato en realidad, formaban parte de un programa nunca confirmado ni, casi, desmentido, y que el propio arquitecto se ve obligado a ofrecer por sí solo, en una misión de alta cultura que no le fue ni estimada ni entendida.

Y, en segundo lugar, porque el inicio de la ocupación del edificio coincide con una época en que, en la ciudad, en la nación entera, y hasta en la mente del arquitecto, parece lógica una acción que sea tan sólo la de restaurar adecuadamente. Se entra así en una primera dinámica de restauración, encontrándose el arquitecto entre su honesto deseo de restaurar y la dificultad de resolver algunas necesidades que el

edificio no puede acoger sin reformas, al menos a juicio de muchos.

La indefinición del programa es bastante coherente con la idea de restaurar el edificio, por lo que se llega a ponerlo parcialmente en valor, esto es, a rescatar unos espacios susceptibles de ser usados con gran eficacia, pero aceptando todas las limitaciones y carencias del conjunto. No se acomete así ninguna verdadera transformación, completación o reforma que dotara al edificio de un mayor atractivo, de una mayor funcionalidad, de mayores posibilidades. Porque el viejo hospital no plantea muchos problemas frente a las instalaciones, ni frente a transformar el patio o modificar las fachadas, en cuanto a las condiciones físicas.

Esto, claro es, en teoría, pues en la práctica existen condicionantes sociales y culturales que impiden que las cosas vayan por donde deberían de ir, aún cuando se cuente con los instrumentos eficaces para lograrlo. En el caso del Centro Reina Sofía se puede decir que Fernández Alba, que tendió a restaurar, en parte por propia convicción, en parte por presiones ambientales, y en parte por indefinición del problema, ha sido criticado y ha dejado, finalmente, el encargo, si bien es de imaginar el mismo absurdo resultado si, al ser otras las circunstancias, hubiera decidido transformar.

Podemos tener un edificio adecuado, medios, buenos arquitectos, funcionarios inteligentes, pero puede fallar todo porque un discurso o programa perfecto no es comprendido por fuerzas sociales necesarias para que todo vaya sobre ruedas. Para que la ciudad pudiera tener un nuevo Palacio de Museos verdaderamente bueno sería preciso destruir arraigados tópicos, transformar completamente el edificio en su exterior, hosco en extremo, capaz de recordar su condición anterior de siniestro y anticuado hospital, tratándolo sin piedad en sus defectos, como es el del mal enlace con su propio entorno, o en los derivados de su condición excesivamente horizontal y de los problemas funcionales que ello implica, etc.

Otra solución hubiera sido tirarlo, como Oriol Bohigas defendió, si bien es una opción ni necesaria ni conveniente. Pues

tirarlo hubiera sido imposible, por tantas y evidentes razones, así como del todo inútil garantizar una sustitución de verdadera calidad. La caótica sociedad española y su precaria cultura distingue difícilmente a los buenos arquitectos, y es generalmente incapaz de reconocer una cualificada obra cuando la tiene delante, y a pesar de que se lo adviertan, estableciendo en torno al trabajo condiciones, obstáculos y problemas tales que convierten poco menos que en un milagro de voluntarismo la existencia de la calidad.

Es de esperar, en cuanto al Centro Sofía, que la ya segura supervivencia del edificio se complete finalmente, y en su nueva etapa, con las modificaciones que merece. Su calidad es hoy, por restauración, el rescate de la que potencialmente ya tenía por sí solo, y la del contenido que recibe, pero de este modo no se produce del todo un verdadero Museo de Arte, por una cierta incapacidad del contenedor. Pues la fuerza de museos como el del Prado -o de lo que de él queda- consiste en que ya el edificio está a la altura de la colección y forma parte así del hecho mismo del Museo. Cuando se habla de un buen Museo el contenedor y el contenido parecen confundirse, pues tienen a estar íntegramente trabados, que es cuando el hecho del Museo puede decirse que verdaderamente aparece. Será difícil que en el Centro Sofía se consiga plenamente ésto, por todo lo que ya hemos hablado, y a pesar de los buenos instrumentos de todo tipo de que potencialmente se dispone, como antes también se disponía. Pero pienso que, en todo caso, y de lograrse, será porque se haya realizado una adecuada transformación.

La ampliación del Museo del Louvre, en París

Quería referirme ahora a dos ejemplos extranjeros, concretamente franceses, y bien conocidos: la ampliación del Museo del Louvre, en París, y la transformación en Museo de la Gare d'Orsay, asimismo en la capital francesa.

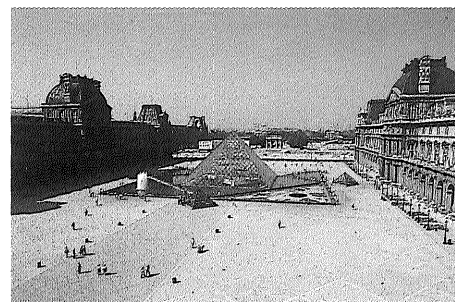
Que el Louvre debía ser mejorado y expulsadas las actividades no museísticas dando un nuevo impulso a la importante

institución, es algo en lo que no cabe duda sobre su carácter positivo y sus beneficios de todo orden para la ciudad, sin sucumbir a ninguna tentación de abandonarlo. Es una de las cosas de carácter artístico más importantes que han ocurrido en París en los últimos años.

Es sabido que el Palacio del Louvre estuvo siempre lejos de ser una construcción coherente; con un inicio medieval, crecerá y se transformará en el tiempo casi de forma obsesiva. Si algo estaba en París siempre pendiente era el Palacio del Louvre. Es hecho y rehecho, cuenta con proyectos no realizados, entre los que destaca el de Bernini, que es llamado a residir en la Corte del Rey Sol para darle un definitivo remate que, finalmente, no se hará. Destaca igualmente la conocida fachada de Perrault, que significaba un cierto remate. El caso es que el edificio sufre una serie de vicisitudes en el tiempo, a veces complejas, que le hacen no tener una arquitectura unitaria, haber conseguido una cierta unidad urbana y espacial, sin llegar -hasta el momento de la reciente ampliación- a disfrutar de una unidad de uso.

Es lógico que se busque esta última unidad y que, apoyados en su compleja vida en el tiempo, se proponga una nueva ampliación capaz de darle una verdadera funcionalidad. La drástica propuesta de actuar en el subsuelo del espacio abierto que configura de modo que en éste pueda disponerse un gran vestíbulo capaz de reordenar los accesos al viejo Palacio, restaurando y arreglando éste, supone la dotación de una institución renovada, que renace con la poderosa fuerza que le da este drástico planteamiento.

En este caso «se ha cogido el toro por los cuernos», y se ha observado cuanto se trata de un edificio que permite ser intervenido sin perder sus cualidades. Pero si la ampliación resuelve todas las cuestiones que el Louvre necesitaba -y ello es, no cabe duda, lo principal- la arquitectura utilizada no llega, a mi juicio, a estar a la altura artística de la operación. El gran subterráneo construido es de una arquitectura discreta, atractiva en ocasiones, y espectacular incluso por su diafanidad. No me parece, sin embargo, suficiente, y pienso que una auténtica relación arquitectóni-



I.M. Pei. Ampliación del Museo del Louvre. París



Gae Aulenti.
Museo Gare D'Orsay.
París.

ca con lo existente, con el significado del edificio y con el hecho del Museo se ha evadido, en realidad.

El empeño en ser convencionalmente moderno me parece simplemente inútil, y el hecho de la diafanidad del sótano-vestíbulo, simplemente banal. La hábil disposición del conjunto evita, por otro lado, contigüidades con lo antiguo que pudieran resultar peligrosas, pero así se evade también una relación formal de interés. Institucionalmente ha sido un éxito, y esto es, desde luego, bastante. Lástima es, sin embargo, que una verdadera buena arquitectura, digna sucesora de aquellas que construyeron el Louvre en el tiempo, no hubiera aparecido para que la operación fuera, así, perfecta.

El emblema del edificio, la tristemente famosa Pirámide de Cristal, es lo peor de toda la operación, haciendo muy mal servicio como injusta imagen de ella. Puede que entrar de ese modo al subterráneo sea acertado; es el mismo modo en que Rafael Moneo resuelve la entrada a la nueva Estación de Atocha en Madrid, y traigo adrede la comparación para entender mejor la banalidad de la Pirámide.

El recurso, pues, es bueno: acceder por un hueco al subsuelo y encontrar un dilatado espacio; pero la forma del edículo de entrada lo estropea. Por un lado, la Pirámide es la forma que los grandes arquitectos ilustrados del brillante XVIII parisino habían dibujado sin llagar a realizarla, siendo triste ahora que llegue un arquitecto extranjero a banalizarla de este modo. En todo caso, entre el Rey Sol contratando a Bernini y Miterrand a Pei hay importantes diferencias, y es lástima que a veces la oportunidad de ser real y la calidad no coincidan.

Siguiendo con lo concreto, no hubiera sido necesario, en primer lugar, que la Pirámide fuera una imagen «moderna», en el sentido del seguimiento del ya viejo Estilo Internacional, al que parece, tontamente, concedérsele todavía la condición emblemática del «espíritu de los tiempos». Pero, por otro lado, la simplona Pirámide no se relaciona en absoluto con el Louvre, utilizando con excesiva inmediatez el recurso de la superposición, del «collage», con interés formal bien escaso. La Pirámide no se transparenta del todo -lo cual es

lógico: se trata de una cosa material que no puede ni quiere ser invisible-, con lo que tiene un raro efecto, como si fuera azaroso, cuando no lo es: se trata de una composición precisa y estudiada. La Pirámide resulta pequeña, no oculta el Louvre ni deja de ocultarlo, sin que la contradicción resulte nada interesante. Es la idea de no hacer forma, como si ninguna forma pudiera competir con el Louvre; o, mejor: es la idea de que si la forma se disfraza de matemática no existe como geometría formal, sino como geometría en cuanto matemática y su imagen, al recordar la geometría que se dibuja siempre como transparente. Así, no es arquitectura contemporánea en presencia de arquitectura antigua, sino un «concepto geométrico», un diagrama, superpuesto a la arquitectura antigua. El recurso se emparenta con el empleo del «collage» en el diseño gráfico, como si no se tratara de Arquitectura. Pero de arquitectura se trata, y si bien es hábil en dar la sensación de la intrínseca bondad del «collage» en cuanto evita confrontar precisamente arquitecturas, éstas entran sin embargo en confrontación como tales imágenes, como tales formas reales. El resultado, y esto es un juicio ya más personal, no me interesa. El Palacio del Louvre no me parece demasiado atractivo, y menos en las imágenes de esta zona, pero no creo que la ampliación lo haya mejorado en este aspecto.

Si desde el punto de vista museístico es más que probable que el Museo del Louvre sea ahora mucho mejor, desde el punto de vista de la arquitectura ha sido una ocasión perdida. Tal parece que en este caso existían ya todos los instrumentos necesarios para una buena operación, y tan sólo se trata del error en la elección de un proyecto sólo discreto, y algo demagógico, en el que la ya vieja modernidad se ofrece como solución apriorística, pero, a la postre, de cualidades poco atractivas.

El Museo de la Gare D'Orsay, en París

La transformación de la Gare d'Orsay en nuevo Museo, realizada por la arquitecta italiana Gae Aulenti, es una institución nueva con que París se enriquece igual-

mente. Ha sido una idea de gran valor para la ciudad la reunión de pequeños museos y colecciones dispersas en la formación de una institución única, capaz de densificar la actividad de ese lugar metropolitano. El hallazgo/salvación del edificio se ofrece como la oportunidad de crear una institución en cuanto existe la arquitectura capaz de darle adecuado lugar y adecuada imagen.

La transformación ha sido bastante criticada, aunque es obvia la intensidad de la relación, bastante precisa, que se establece con el lugar o espacio dado. Creo que pueden discutirse cuestiones de diseño muy concreto, casi de detalle, o de criterio museístico o expositivo, pero que, como arquitectura saca provecho del espacio en el que está, organizando un museo-espectáculo que no se resiente del peligro de banalidad que un tal planteamiento pudiera transmitirle.

El edificio de la vieja estación permite que sea lúcida, y no tópica, hace lúcida y no tópica la posibilidad de no intervenir por fuera, haciéndolo sólo por dentro. El empaque burgués «Pompier» de la arquitectura de la vieja estación, con su magnífica presencia urbana, hace innecesario todo tratamiento exterior que no sea el arreglo de la plaza lateral, inteligentemente valorada con la presencia de las espléndidas estatuas de bronce colocadas a nivel del suelo.

En el interior, no me parecen demasiadas felices algunas soluciones figurativas, pero me parecen muy bien, en cambio, otras muchas cosas: comprender el lugar como un espacio que sigue siendo único a pesar de diversificarse en pequeños espacios y pequeñas salas; poder ser visto desde arriba, como posibilidad que la Gare no tenía y que los espacios altos ofrecen, y orientarse desde esta visión, a vista de pájaro; la ordenación del lugar como si fuera un lugar urbano, con grandes objetos en el suelo, casi como casas, o como trenes de piedra; la concepción del Museo como un almacén de Arte ordenado.

Me parece que este caso es una operación feliz, en la que se produce una simbiosis de interés entre forma y contenido, y en la que el edificio es interpretado con inteligencia, añadiendo valores que sugiere, pero que no tenía.

Necesidad y virtud de la transformación arquitectónica

Para finalizar, me gustaría defender, o explicar, la transformación arquitectónica de un edificio antiguo como una operación proyectual de alto alcance y como problema artístico y arquitectónico de orden superior. A la restauración de un edificio para Museo y a la construcción de nueva planta ha de añadirse la posibilidad de transformación, no sólo como un problema práctico o de oportunidad, sino también como un problema arquitectónico de especial interés. Tener la oportunidad de transformar un edificio de valor, pero también con carencias o defectos, para adaptarlo a un nuevo uso y mejorar su calidad final significa enfrentarse a uno de los problemas en que la disciplina se nos ofrece como cuestión altamente cualificada, dotada de altos y sofisticados recursos, de sutil reflexión y de máximo esplendor. Los sabores y gajes del oficio que una actividad tal pueda tener frente al ejercicio de la nueva planta quedan compensados por poder tratar cuestiones arquitectónicas emparentadas con las que los arquitectos del pasado trataban a veces, y que en nuestro tiempo son realmente muy difíciles de encontrar si no es a través de arquitecturas antiguas. Así, pues, las transformaciones inteligentes y bellas de edificios valiosos del pasado me parecen tanto un objetivo profesional muy alto y del mayor interés como un bien para la sociedad, tanto en los usos de Museo como en otros.

* Metamorfosis de monumentos y Teorías de la Restauración. Madrid, 1988.